

第1章 德奥艺术歌曲钢琴伴奏音乐的历史沿革

1.1 德奥艺术歌曲概述

19世纪的欧洲音乐，与之前备受瞩目的庞大的管弦乐相反，钢琴音乐、室内乐、和声乐作品占据了更加主导地位，逐渐在欧洲流行并繁盛起来。与贝多芬时代相比，这时的演奏者和听众都更加喜欢曲式短小、形式单纯、伴奏简单、情感表达更深刻更自由的音乐，而不是规模庞大、华丽的大型音乐。这些小型的音乐作品更加适合在私人场合，如家庭或沙龙等社交聚会中演奏，所以越来越多地受到社会的关注和采用。这也可以解释为何艺术歌曲及其钢琴伴奏会成为19世纪声乐艺术最重要的特征了。

艺术歌曲是一种音乐会的独唱曲，这种音乐形式在德国取得的成就最为突出，人们将其德语名直接翻译过来，称为“利德”，即“歌曲”的意思。艺术歌曲的歌词大部分采用浪漫主义时期的诗歌，尤其是一些名家名作，如歌德、海涅等人的诗歌作品。这些诗歌不仅为艺术歌曲奠定了深厚的文学内涵，也更有利于深刻揭示音乐形象丰富的内心世界。艺术歌曲的曲调与之前的声乐作品比较，更加具有艺术感染力，表现形式也更自由，更细腻地表现人的情感变化。更有特点的是，这时期的艺术歌曲大多采用钢琴伴奏，作曲家对钢琴的辅助作用非常重视，钢琴伴奏的地位在声乐表演中，史无前例地被提高到成为作品不可分割的一部分。在形式方面，艺术歌曲有单曲和套曲这两种形式。套曲往往由多首单曲共同讲述同一个主题或故事，规模相对较大，一部套曲中的单曲都采用同一位诗人的诗歌，音乐的发展上也多采用由一个主题贯穿发展的手法，所以在风格和感情上，一个套曲中的音乐形象都在变化中保持一致。这些因素共同构成了浪漫主义艺术歌曲的主要特征。

从时间的发展脉络来看，在古典主义时期，海顿、莫扎特和贝多芬等作曲家就已经写过很多脍炙人口的艺术歌曲，例如海顿著名的短小轻快的世俗声乐曲《小坎佐纳》；莫扎特伟大的《夜之印象》、《紫罗兰》、《你是我的安慰》、《结伴旅行》等，以及贝多芬的《思恋》、《致远方的爱人》、《我爱你》等都在声乐史上有着不可磨灭的份量。但是相对于这些大师其他的声乐作品形式，这些艺术歌曲的影响还是比较有限，对于钢琴伴奏的写作和演奏要求也比较单一，在创作手法、音乐织体和演奏技术方面，都渗透着非常浓郁的古典主义色彩。虽然此时的艺术歌曲其浪漫主义特征还没有完全表现出来，但却为后面浪漫主义艺术歌曲的形成开辟了道路并发挥了导向作用。

到 18 世纪末期,叙事歌的兴起为德国艺术歌曲的发展奠定了非常重要的基础,此时德国浪漫主义艺术歌曲开始真正萌芽,出现浪漫主义的特征。随着浪漫主义运动的蓬勃发展,德国文学、诗歌的繁荣、沙龙文化的流行,加上钢琴的广泛普及和室内乐的兴盛,使艺术歌曲成为浪漫主义时期声乐艺术的重要组成部分。^[1]

从 19 世纪初开始,浪漫主义艺术歌曲的发展经历了三个时期:早期(19 世纪前期)代表作曲家有舒伯特、舒曼、雷威^①等,中期(19 世纪中期)的代表作曲家有弗朗兹^②、门德尔松、勃拉姆斯、延森^③、瓦格纳等,后期(19 世纪后期—20 世纪初)的代表作曲家有沃尔夫、理查·斯特劳斯、马勒和雷格^④(Max Reger, 1873—1916)等。其中,最重要的作曲家是舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫。这种德国浪漫主义艺术歌曲是浪漫主义诗歌与音乐相结合的产物,作为浪漫主义时期重要的声乐艺术形式,与同时兴起的钢琴小品等“短小的抒情形式”一样,成为最典型、最直接的浪漫主义表达方式。^[2]

19 世纪的德国浪漫主义艺术歌曲已经超越了以往任何时代的艺术歌曲形式,不同于一般的抒情歌曲或者民歌,并且与歌剧所体现的强烈的冲突性和戏剧性也有所不同,德奥浪漫主义艺术歌曲在发展中逐渐形成了自身独特的艺术魅力。其主要特征有:首先,与诗歌的完美结合。德国浪漫主义艺术歌曲的歌词是整首歌曲主题思想的精妙体现,歌词大多选自歌德、席勒、海涅等文学巨匠的诗歌作品,有些甚至是专门为了符合音乐要求而创作的,具有很高的文学价值,同时也使艺术歌曲能够在较短的篇幅中表现出深刻的主题和情感。第二,曲式结构丰富,形式多样,根据诗歌的体裁、韵律的变化,作曲家往往采用不同的曲式创作,经常被运用的有单三部曲式、单二部曲式、单三部曲式和回旋曲式等。第三,歌曲的旋律诗情画意、优美抒情。作曲家用丰富的情感与想象力,以诗歌的语言声调为基础,用诗意的旋律将诗人的思想将其刻画的意境表现得淋漓尽致,使音乐和诗化的意境浑然一体。第四,钢琴伴奏与声乐的紧密结合是德国浪漫主义艺术歌曲最重要的特征。这些特点为德奥艺术歌曲在素材的选择和组织,以及创作理念上都提供了良好的规范,对以后世界各国艺术歌曲创作和钢琴伴奏艺术的发展奠定了深厚的基础。

1. 2 德奥艺术歌曲钢琴伴奏音乐的历史沿革

19 世纪德奥浪漫主义艺术歌曲的钢琴伴奏不再是单纯的音乐背景的烘托和渲染,同时还担任着描绘音乐意境、刻画故事情节和人物形象、作为另一声部与

演唱者对话、交流等重要作用。作曲家们精心创作的钢琴伴奏部分，作为声乐的补充和延续，展现了鲜明而独特的艺术形象，又与声乐水乳交融，深入揭示歌曲内涵，两者成为一个有机结合的整体，不可分割，使歌曲更加完整、精美。德奥艺术歌曲发展的历史，就是艺术歌曲钢琴伴奏发展的历史。伴随德奥艺术歌曲的形成和发展，钢琴伴奏作为艺术歌曲不可缺少的一个重要组成部分，从某种意义上来说已经在逐渐成为一种特殊的艺术表现形式。同时，由于钢琴伴奏在德奥艺术歌曲中所担任的重要作用，而受到人们的广泛关注和精心完善，在以后的时代里一直影响并带动各个国家的艺术歌曲创作，也使钢琴伴奏艺术逐渐发展成为一门独特的艺术学科。

首先受到德奥艺术歌曲与其钢琴伴奏艺术影响的是法国。法国的浪漫主义艺术歌曲被称作“麦乐迪”，这一名称的使用始于19世纪，旨在将这种声乐艺术形式与18世纪的法国浪漫曲有所区别，专指为声乐与钢琴创作的室内乐形式。麦乐迪与法国浪漫曲有所不同，并不是单纯地强调演唱音乐的旋律，而是重视诗歌的意境、钢琴伴奏的作用，以及声乐演唱之间三者的平衡，有时甚至更强调歌唱对歌词的表达以及对钢琴的辅助作用^[1]。但是浪漫曲和舒伯特、舒曼等德国作曲家对艺术歌曲这种形式的创造和更新，以及法国浪漫主义诗歌的发展，对法国麦乐迪的发展又具有直接而深刻的影响。

法国浪漫主义诗歌的发展使作曲家们逐渐改变了以严格的分节歌形式和歌唱旋律为统治地位的写作风格。为了适应浪漫主义诗歌的韵律和意境，艺术歌曲的创作也突破了之前浪漫曲刻板、规整的模式，在结构上更为自由，并赋予钢琴伴奏更多的独立性和表现力。这一点在柏辽兹的艺术歌曲创作上就有明显体现。柏辽兹一生共创作了50首艺术歌曲，其早期的作品如《牧羊姑娘的烦恼》、《嫉妒的摩尔人》等仍然保留传统浪漫曲严格的旋律技法及和声规则的创作形式，但在《九首爱尔兰歌曲》中就已经没有了浪漫曲的痕迹，而是运用了通谱歌结构和类似宣叙调一般的朗诵式旋律，演唱声部的统治地位也逐渐被钢琴伴奏声部所平衡。之后在柏辽兹最重要的声乐套曲《夏夜》中更是以一个主题将演唱和钢琴伴奏融合起来，如其中著名的《离别》，歌曲一开始钢琴伴奏就展示了主题，并与演唱部分的旋律相互呼应、模仿。而另一首《玫瑰花魂》的钢琴伴奏就显得更加重要。此曲钢琴伴奏完成的前奏部分，就是演唱声部的第一部分，单独成为具有曲式结构功能的独立段落。这种处理手法与舒曼《诗人之恋》的最后一首歌曲《往昔痛苦的旧调》的钢琴尾奏有异曲同工之妙，但在运用和创作意图上，体现出超越了德奥艺术歌曲钢琴伴奏的大胆创造，更明显、直接地赋予钢琴伴奏更重要的地位和音乐表现意义。

浪漫主义音乐大师、匈牙利作曲家李斯特的艺术歌曲创作也深受德奥艺术歌曲的影响，他创作的德语、法语、英语以及意大利和匈牙利歌曲共有80多首，

其中法语艺术歌曲占有很大的比例。李斯特是历史上最著名最重要的钢琴家之一，也是对浪漫主义钢琴艺术做出突出贡献的作曲家之一，所以在他创作的艺术歌曲中，必然体现他在钢琴艺术上的才能。他的钢琴伴奏不仅与演唱处于同等地位，甚至脱离歌唱也具有其独立的表现意义。钱仁康先生曾经这样评价李斯特的艺术歌曲：“在德国古典歌曲中，人声所唱的歌唱性旋律常和烘云托月的钢琴伴奏和谐地融为一体；而李斯特歌曲中的旋律则兼具歌唱性和朗诵性；钢琴伴奏很少重复人声，常常显山露水，独当一面。”^[4]李斯特将自己创作的许多艺术歌曲改编成了钢琴独奏曲，也可以说明其钢琴伴奏的钢琴化程度是相当高的。

另一个在艺术歌曲的创作上具有代表性的国家是俄罗斯。俄罗斯的艺术歌曲被称为“浪漫曲”，与德奥利德和法国麦乐迪一样，是浪漫主义时期欧洲艺术歌曲的三大主要形式之一。俄罗斯浪漫曲的创作和发展得益于其丰富的民间音乐和文化，同时与欧洲艺术歌曲的影响更是密不可分。19世纪初，俄罗斯音乐创作受到西欧音乐的影响，开始出现浪漫主义萌芽。在歌曲的创作上，俄罗斯的作曲家们也开始关注与浪漫主义诗歌的融合，从为普希金、莱蒙托夫等诗人的诗歌谱曲开始，俄罗斯浪漫曲逐渐发展并形成自己的特色。

俄罗斯浪漫曲早期时代的作曲家阿里亚比耶夫^①就采用普希金、莱蒙托夫、杰尔维格等著名诗人的诗歌创作了170多首歌曲，除了在诗的选择上与德奥利德和法国麦乐迪的创作非常接近，对于钢琴伴奏的处理也有很多类似之处，最突出的就是使钢琴伴奏成为表现歌曲戏剧性的有效手段。尤·凯尔第什这样评价到：“钢琴部分写法的转换不仅是有刻画心理的意义，而且还有描写风景的意义：如用震音来把河水滚滚而流的声音再现。像这样的描写风景的因素常常在阿里亚比耶夫的作品中遇到。这时这样的因素正表现出浪漫主义的特性，它不是只以描写的因素而存在，而是作为表达内心状态的背景的反映。”^[5]而之后格林卡、“强力集团”、柴可夫斯基等作曲家在艺术歌曲的创作上，更是将钢琴伴奏的描述性、戏剧性等功能和特点的发挥不断提高到新的高度。

同时，在19世纪上半叶的美国，人们对人声演唱、钢琴伴奏这种声乐艺术形式都十分感兴趣。美国在历史与文化的积淀上都无法与欧洲相比，当时的文化环境也很难满足人们聆听大型专业乐队演奏的需要，所以这些能够在家庭等小型场所表演的音乐在当时的美国社会非常受欢迎。19世纪美国歌曲的创作也受到欧洲艺术歌曲的影响，当时美国最重要的歌曲创作家是斯蒂芬·福斯特（1826—1864），他最著名的作品包括流浪歌曲《哦，苏珊娜》、《我的肯塔基老家》、《故乡的亲人》等，另外还有许多著名的沙龙歌曲，如《美丽的梦中人》。这些歌曲的歌词都是采用分节形式，内容直白、旋律简单，与19世纪上半叶德奥艺术歌曲的审美风格非常一致。但是与德奥艺术歌曲不同的是，美国虽然受了很多德奥

^① 阿里亚比耶夫 1787—1851，19世纪上半叶俄罗斯声乐抒情曲大师。

艺术歌曲的影响,但是由于文化差异和社会环境的不同,在美国流浪歌曲的影响始终超过沙龙音乐的影响,并且在钢琴伴奏方面,美国当时运用的形式相对来说比较简单,创作织体和功能性运用也不如德奥艺术歌曲。

在中国的近代史上,20世纪20年代初也相继出现了中国近代的艺术歌曲。其实在中华民族几千年的文化明中,我国古代的歌曲早就有类似艺术歌曲的形式体现,例如汉代以来的琴歌、唐宋以的《胡笳十八拍》、《阳关三叠》等。它们的旋律十分出色,也非常讲究艺术性。但这里所指的真正意义上中国近代艺术歌曲的产生和发展,则是由于19世纪末叶洋务运动和维新运动的开展,中国的文化艺术开始了西学中用的道路。这时期的艺术歌曲从反映的思想性和艺性来看,都带有鲜明的时代特征。在形式上,中国艺术歌曲积极吸收了德奥艺术歌曲的优秀成就,同时对中国传统的音乐文化给予了具有建设性的发展。在此之前的学堂乐歌和早期音乐教育为中国艺术歌曲的形成奠定了基础,同时也产生了一代借鉴西方演唱和创作艺术经验和成果,不断创新,探索民族化道路的重要作曲家,如黄自、青主,以及被萧友梅先生称作“中国舒伯特”的赵元任,他们的代表作分别是《玫瑰三愿》、《我住长江头》和《叫我如何不想他》等等。他们创作的这些艺术歌曲,深受德奥艺术歌曲的启发和影响。不仅以优美动听的曲调恰如其分地表达出歌词所要求的思想感情,并十分注重通过具有不同性格的钢琴伴奏织体,发挥钢琴与演唱在共同艺术形象塑造方面的作用,以加强歌曲曲调的情感律动和意境。他们在那个特殊的历史时期,以他们对文化艺术的深邃思考,写出了一大批具有代表性的优秀作品,用歌曲传递民族的文化精神、时代的呼声,也正是这些音乐家和作品,掀开了中国新音乐文化的历史篇章。

随着艺术歌曲在德国以及在世界各国的广泛发展,其钢琴伴奏越来越显得重要,同时也被赋予更多的表现意义。19世纪后半期,艺术歌曲这种人声与器乐尤其是与钢琴共同完成的室内乐音乐形式,已经成为了一种具有世界广泛意义的艺术形式。这一时期的俄罗斯著名作曲家拉赫玛尼诺夫成为浪漫主义晚期艺术歌曲创作的最重要的代表。拉赫玛尼诺夫使钢琴伴奏在艺术歌曲中获得了主要地位,他的浪漫曲也最终成为一种以钢琴为依托的音乐样式,而这种艺术歌曲的器乐化倾向也正是之后欧洲艺术歌曲的发展方向。浪漫主义晚期,马勒、理查·施特劳斯等作曲家甚至还使用了管弦乐队来强调艺术歌曲的伴奏,让演唱仅仅成为音乐作品的一个声部,使艺术歌曲演变成为带有独唱声部的室内乐形式,或者是声乐交响曲,例如马勒的《大地之歌》就是这种形式的典型体现。

1.3 艺术歌曲钢琴伴奏的主要作用和常用织体种类

19世纪艺术歌曲的钢琴伴奏也是浪漫主义时期钢琴艺术的一种表现形式。这一时期的许多歌曲作者,本身就是著名的钢琴家或钢琴音乐的作曲家,如舒曼、

李斯特等。所以这些歌曲的钢琴伴奏，都不同程度地展现了这些作曲家们钢琴艺术的风格。这不仅体现在钢琴伴奏的表现形式上，也蕴含在钢琴伴奏的音乐意义中。伴随钢琴伴奏审美功能的不断完善，浪漫主义时期钢琴音乐创作手法的多样性，如织体的丰富、演奏技巧和音响观念等，逐渐都能在这些艺术歌曲的钢琴伴奏中一览无余。

1. 3. 1 钢琴伴奏的主要作用

第一. 调性色彩的引导。在歌曲的调性方面，钢琴伴奏的前奏能将准确的预示给予演唱者，给演唱者非常强烈的调性倾向感和色彩提示，为演唱者的演唱提供准确而可靠的音响定位，平稳地衔接主题，使演唱者能快速进入音乐的色彩中。

第二. 速度及情绪的统一。速度是表达音乐情绪最基本的要求也是最直观的反应，同时更是钢琴伴奏和演奏者良好合作的前提和基础。如舒曼的声乐套曲《诗人之恋》中第十二首歌曲《一个明朗的夏天早晨》，钢琴伴奏以琶音音型的伴奏织体帮助演唱者统一规范的速度，并表达出一种惨淡伤感的音乐情绪，像一位伤心诗人的深情告白。

第三. 音乐情感、意境的烘托。人声的演唱更擅长描绘、刻画音乐形象，或抒发情感，而钢琴则更善于“写景”，将演唱者和听众领入它所营造出的特定音乐环境，并通过丰富的音乐织体语言烘托音乐气氛，展示场景意境。这一点对于艺术歌曲刻画故事情节和内心情感是非常重要的。例如黄白先生的《春思曲》，一开始钢琴伴奏就用如雨滴般的三连音节奏型把人引入一个春雨滴答的环境，连续的重复和声进一步刻画了一个孤独又有些烦躁的人物形象。并在歌曲的尾声中呼应这种伴奏音型，渲染无奈和孤独不断延续的伤感意境。

第四，音乐形象的刻画。如黎英海先生创作的《枫桥夜泊》，前奏部分钢琴伴奏左手低音声部，用 *p* 持续演奏五度音程，将远处隐约传来的钟声描绘得惟妙惟肖，右手是装饰性的快速琶音音型生动地表现了流水声，配合旋律的吟唱，使听者很快就能进入钟声、水声、静夜的环境中。钢琴伴奏的融入精巧、自然，毫无雕凿之痕，完美地表现了唐诗中的意境，使得音乐诗意盎然，诗词则“言外有声”。很好地表达了漂泊旅客的深刻感受，唤起歌者与听者的共鸣。

第五，气势的衬托和情绪的延伸。例如陈述刘先生创作的《这就是我的祖国》，歌曲第一段的结尾句，演唱声部用五拍的长音表现了壮美、辽阔的祖国及演唱者内心激动的情绪，然而单凭演唱者的一个长音是很难尽兴的，此时钢琴伴奏的大段间奏补充乐句，将这种情绪继续充分延伸、渲染，使音乐的高潮得以充分表现。

1. 3. 2 钢琴伴奏常用织体种类

在音乐创作过程中，将各种音响材料组合，形成不同的音响效果，即和声，非常具有形象意义，而常常用于塑造音乐形象、描绘情景等。但是和声的材料必

定是有限的,怎样在有限的和声情况下来提高音乐表现,这就必须用不同的织体写法来加以补充、完善,所以和声织体的写法对于音乐形象的表达起到重要作用。

伴奏织体是指在伴奏中旋律、和声、低音三个层次的纵向组织形态和横向运动形态。丰富的伴奏织体能为音乐作品增添色彩,也能使钢琴和声乐配合得更加协调,将歌曲表现得更加充分和尽兴。钢琴伴奏织体常用的种类多达几十种以上,以下精选最基本和最常见的一种简述,总共可概括为三种类型:和声性织体、旋律性织体和综合性织体。

1. 3. 2. 1 和声性伴奏织体

这种伴奏形式是主要根据和声功能,用和弦色彩的不断变化来衬托和引导旋律的走向,使演唱者更迅速地掌握调性、音准和节奏、情绪的变化。和声性伴奏织体最主要有柱式和弦、分解式和弦两种伴奏音型,其中柱式和弦最常用的是和声进行式和节奏动力型式,分解式和弦则是节奏式和旋律式两种常用表现方式。

a、柱式和弦和声进行型伴奏音型

以和弦进行的方式伴奏,通常节奏不是很快,声部进行较为平稳,可产生庄严雄伟、安静肃穆的氛围也可产生恬静、简洁、感情深沉的效果。如《诗人之恋》第十四首《我每夜在梦里》,就是单纯而深沉的情感抒发。见谱例[1]:
谱例[1]

b、柱式和弦节奏动力型伴奏音型

这种伴奏音型节奏鲜明,多用于表现庄重沉稳或热烈激昂的情绪,例如舒伯特的《致音乐》,钢琴伴奏的持续注释和弦伴奏音型表现沉着端庄的气氛,稳定的节奏型逐渐积累一种深层的崇敬之意,配合旋律共同激发对音乐的热爱和崇高的敬礼。又如舒曼的声乐套曲《诗人之恋》中的第七首《我不怨你》,钢琴伴奏同样采用重复和弦的伴奏形式,强烈地表现了主人公“不怨恨”但又焦急的心情,并在歌曲的尾声持续运用,将音乐的情绪推向最高潮,使主人公激昂、剧痛的情绪完全发泄出来。见谱例[2]:

谱例[2]

c、分解和弦节奏式伴奏音型

分解和弦节奏式伴奏音型是将和弦以分解的形式和较为固定的重复节奏型弹奏出来，形成一种单音流动的效果，使音乐温和、细腻、婉转、优美，常用在抒情性较强的歌曲中，效果典雅深情，富有诗意和情趣。也可以用来描绘特定的音乐形象，或塑造一种相对稳定的音乐环境和氛围。如舒伯特的《冬之旅》中第十三首《邮车》，前奏中钢琴伴奏声部左手一直用分解和弦不断重复 6/8 拍最典型的节奏型，模仿马车驶来的声音。见谱例[3]：

谱例[3]

d、分解和弦旋律式伴奏音型

这种伴奏织体在分解和弦的基础上，加入和弦外音，使分解和弦更加旋律化，常以无旋律伴奏织体出现，在它的衬托下，旋律更加自由和富于变化。并且通过不同的力度表现，既可以营造安静柔和的氛围，也可以烘托辉煌的气势，极富有表现力。如《诗人之恋》中第十二首《一个明朗的夏天早晨》，和弦外音的使用和分解和弦旋律式织体共同表现游离、恍惚的音乐形象，见谱例[4]：

谱例[4]

1. 3. 2. 2 旋律性织体

为使主旋律的抒情性表现得更加流畅、舒展，伴奏织体常常采用在旋律的基础上添加和弦内音或外音，增加旋律的流动性，使情绪更加热烈。有时伴奏织体的旋律风格与主旋律的风格相同但曲调不完全一样，从而渲染主旋律的感情色彩，使主旋律更加饱满、丰富。如舒曼的《诗人之恋》中第九首《笛子和小提琴》，演唱者和伴奏者的旋律完全不同，此时演唱者担任了歌曲的主要旋律，而钢琴伴奏以旋律性织体的伴奏音型辅助演唱者，增加旋律的流动性。表现了心上人与别人结婚，诗人在嘈杂的音乐声中看着跳舞的心上人，悲伤绝望到了极点。而此时钢琴右手流畅的音阶化伴奏正是模仿了小提琴，而左手则是模仿了笛子的演奏。见谱例[5]：

谱例[5]

1. 3. 2. 3 综合性织体

综合性伴奏织体综合运用了和声性伴奏织体和旋律性伴奏织体的特点，是一种结构更为复杂、织体手法更加灵活多变、艺术表现力更加丰富的伴奏形式。这种伴奏形式在中国艺术歌曲中有非常典型的体现并且有较多的运用，如陆在易先生创作的《家》、《桥》、《盼》以及《我爱这土地》等。见谱例[6]《我爱这土地》的尾声：

谱例[6]

这些艺术歌曲的钢琴伴奏根据音乐形象不断变化的要求,运用多种伴奏织体手法,在某种程度上体现了钢琴的独立性,提高了钢琴地位和增强了主导性功能。钢琴的重要作用和丰富的表现能力在艺术歌曲中有效地被运用,从而扩展了整体音乐形象及作品的深度。

第2章《冬之旅》与《诗人之恋》的艺术特征之比较

2.1 舒伯特与《冬之旅》

在西方音乐历史上，舒伯特（1797—1828）这个名字是和浪漫主义紧紧联系在一起的。舒伯特的艺术生涯处于古典主义与浪漫主义的交替阶段，他深受维也纳乐派，特别是贝多芬的影响，其交响乐作品是非常具有古典主义特点的，但他的艺术歌曲却开创了浪漫主义艺术歌曲的先河。舒伯特是浪漫主义艺术歌曲的直接创始者，他的艺术歌曲是对音乐艺术宝库的最大贡献，他在短暂的一生中共写有六百多首歌曲，这些歌曲浪漫、质朴、温厚、深情，使他因此被誉为“歌曲之王”。

舒伯特的艺术歌曲开创性地发挥了音乐对诗歌的诠释，为诗歌增添新的生命，他从新的艺术视角看待文学和音乐的关系，通过新颖的创作手法，用音乐诠释了诗歌的内涵。正如诗人缪勒所说：“我的歌在纸上没有颜色，它们只有一半的生命，音乐才能赋予他们完整生命或使原来沉重的诗词苏醒过来。”舒伯特的艺术歌曲是音乐的诗歌，也是诗化的音乐。

《冬之旅》是舒伯特全部作品中最重要的一部，是舒伯特艺术歌曲创作的精华与总结，也是他对人生和现实的认识和反思。《冬之旅》是根据奥地利诗人威廉·缪勒的同名组诗创作而成的，完成于舒伯特去世的前一年，是作曲家晚期的代表作之一，与其创作的另一部著名的声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》有着千丝万缕的联系。它在故事情节上仿佛是前一步的续集，思想情绪上继续着《美丽的磨坊姑娘》的发展，并将这种悲剧色彩刻画得更加深刻、强烈。全曲一共由24首歌曲组成，每首歌在情节上相互联系，整个套曲以第一人称叙述，讲述了一个流浪汉悲惨的爱情和人生，作品的情绪是非常悲惨和消极的，舒伯特本人也称它为“可怕的歌”，并在这部作品倾注了所有的心血和感情。整个套曲富有深刻的哲理性，用鲜明的形象揭示了当时黑暗的社会现实对知识分子的严重影响：用漫长的冬日刻画苦难的人生，人们在黑暗中长期徘徊、挣扎却得不到解脱。在这部作品中，舒伯特用极为优美、充满着诗人般浪漫、忧郁气质的旋律、变化丰富的和声、调式调性及独具匠心的钢琴伴奏，构成了一个多层次的融合，成就了《冬之旅》这部声乐套曲极高的艺术价值。

2.2 舒曼与《诗人之恋》

舒曼(1810-1856),十九世纪德国浪漫主义时期最著名的作曲家之一,同时也是著名的音乐评论家。被誉为是“将浪漫主义音乐风格发挥到极致”的音乐诗人,是继舒伯特之后为德国艺术歌曲创作做出重大贡献的第一人,舒曼和舒伯特一样,有着浪漫主义的本能和灵感,有着创作艺术歌曲的天赋,然而更超越舒伯特的是,舒曼具有非常丰厚的文学修养,他的艺术修养讲究文雅,他的音乐比舒伯特的音乐更精雕细琢,深刻细致。他的作品与他内向的个性一样,以深层隽永的情感探求生命的真谛,有学者说:“他的作品虽没有压倒一切的巨大力量但有着沁人心脾的感染力”。

舒曼的文学素养很高,他真正的天赋在于他细腻的感受力,十岁的时候就开始写诗和剧本,早在1830年,舒曼就热心地为德国各报刊撰写音乐评论。1831年曾著文宣扬肖邦的天才,1834年创办《新音乐杂志》,主编此刊长达10年,同时创建“大卫同盟”,反对艺术的庸俗化。他在文学和诗歌方面的天赋,一直与音乐天赋处于并驾齐驱的地位,甚至有时还会超过音乐天赋。舒曼的父亲极其爱好艺术和文学,经过了许多变迁,终于在城中开了一家书店,并成立了一个出版社。他的父亲经常从自己的书店里带回许多书给他看,从而给他更广泛的文化知识,使他比只专心于音乐知识要丰富的多。而舒曼后来的音乐创作也深受19世纪文学诗歌的影响,尤其崇拜19世纪前后德国浪漫主义文学的代表作家霍夫曼与保罗,他们赋予幻想的文学诗歌作品,对舒曼一生的艺术气质影响最大。舒曼的艺术歌曲,充分的体现了他的浪漫主义情怀,他善于从诗中捕捉音乐的灵感,并且在深刻理解诗歌内容的基础上,运用音乐丰富多彩的表现手法,将诗歌的意境和神韵精心刻画,用凝练而准确的手法将歌曲意境塑造出来,使诗歌焕发出更加动人的诗意来。

舒曼的艺术歌曲大多以爱情为主要题材,在他的二百多首艺术歌曲中,占比例最高的就是爱情歌曲,其中有很多艺术性非常高。例如:在他的两部声乐套曲《诗人之恋》和《妇女的爱情与生活》。但是除此之外,也有一些对大自然风景抒情的歌曲和叙事歌。

声乐套曲《诗人之恋》,是舒曼在艺术歌曲的创作中重要的作品之一,作品创作于1840年,这一年是舒曼和克拉拉成婚的那一年,仅在这一年中,舒曼就创作了《声乐套曲》、套曲《桃金娘》、《艺术歌曲与歌曲》第一集、《诗歌》6首、《爱情青春诗歌》12首、《声乐套曲》(艾兴多夫词)、《妇女的爱情与生活》、《浪漫曲与叙事曲》三集及《男声艺术歌曲6首》等大量的声乐作品,堪称他创作生涯中的歌曲年,可以说作曲家在這一年的创作中是将心中的激情、苦涩和甜蜜都化作音符倾吐了出来。《诗人之恋》可以说是舒曼的爱情日记。作品共包括了十六首声乐作品,歌词选自海涅的诗集《抒情插曲》的十六首诗,这组作品不仅是舒

曼声乐作品的典型代表,而且也是艺术结构最完整的杰作。《诗人之恋》描写了青年对少女的爱恋及想象中的感受和憧憬,渐次写到失恋的痛苦,直至最后一首将爱情装在棺材中沉入大海。舒曼用音乐的手段着力挖掘诗歌的深刻感情,更细腻地表现原作的诗情画意,使套曲具有很深的感染力。故事情节根据主人公的情感历程可分为三个大的阶段:陷入爱情(1-6首),失去爱情(7-14首)和埋葬个人的痛苦(15-16首)。舒曼用简洁的笔法写出了复杂多变的艺术形象,其中细腻的情感变化和诗情画意,都通过音符表达出来,吸引和感动着人们。^[6]

2.3 以两部套曲为例看两位作曲家艺术歌曲创作手法的异同

2.3.1 两位作曲家创作手法的相似之处

舒伯特和舒曼这两位作曲家创作方法的相似之处是两人的艺术歌曲风格都具有浓厚的浪漫主义音乐的风格特征,主要可以体现在以下四个方面:

2.3.1.1 诗歌的选择和处理

舒伯特和舒曼在选词方面比较严格,声乐作品的歌词一般都是当时著名诗人的名作。同样是对现实社会的不满感受,使得舒伯特与舒曼这两位伟大的音乐家都喜欢选用充满嘲讽意味的著名诗人海涅的诗词来作曲。如舒伯特的《地神》、《幻影》就是采用海涅的诗歌创作的,而《野玫瑰》、《魔王》、《流浪者之歌》是根据歌德的诗创作而成,声乐套曲《冬之旅》的歌词则是奥地利诗人威廉·缪勒的诗词。舒曼在文学上更是有着很高的修养,并对海涅等人的作品非常熟悉。因此舒曼在选词方面比舒伯特更严格谨慎,总是先深刻理解诗歌的内容,然后再用准确精练的手法将不同的歌曲意境塑造出来,舒曼的声乐套曲《诗人之恋》的歌词采用的就是海涅的诗集《抒情插曲》中的十六首诗歌。

在对诗歌的处理方式上,舒曼和舒伯特的方式很相似。他们都不是先拟定演唱和钢琴伴奏的音乐,再将诗词配上去,而是用诗人的思想和情感以及诗词的内涵和律动来引导音乐的创作,音乐是用来增强诗歌的表现力和深化诗词意蕴的,是艺术歌曲成为在诗歌基础上创造的音乐艺术。用音乐挖掘文学的内涵,用调性结构、和声色彩和钢琴伴奏揭示诗歌情感。舒伯特首创的这种诗词决定音乐的艺术歌曲创作理念,深深影响了舒曼以及后来的门德尔松、勃拉姆斯等人的艺术歌曲创作。

2.3.1.2 音乐刻画功能的体现

舒伯特及舒曼创作的许多声乐作品都是主要反映和描写爱情生活、心理感受、对美好生活的向往。不仅《冬之旅》和《诗人之恋》这两部作品,舒伯特的

声乐套曲《美丽的磨房女》也是如此。舒曼描写爱情的作品更多，他另一部重要的声乐套曲《妇女的爱情和生活》也是以爱情为主体的，展现了人间的真情之爱，另外还有《爱情青春诗歌》等。

两位作曲家很重视心理状态的描写及刻画。如舒伯特《冬之旅》中的《风信旗》，见谱例[7]：

谱例[7]

歌曲讲述主人公望见昔日爱人屋顶上飘忽不定、变幻无常的风信旗，联想到已经嫁给财主做新娘的昔日爱人那无情、多变的心，情绪异常激动。歌曲每一句都很长，节奏非常急促，仿佛主人公要一口气把长久积压在心中的话倾诉出来，并且在每个长句之间出现延长休止符，表现主人公激动地喘息。最后一句用强的力度完成：“少女嫁给财主做新娘，少女嫁给财主做新娘，有谁来关怀我的悲伤”，将心碎的情绪刻画得淋漓尽致。见谱例[8]：

谱例[8]

而舒曼《诗人之恋》的第十六首《往昔痛苦的旧调》也有异曲同工之妙。舒曼多次运用了离调的手法,然后钢琴伴奏用四分音符沉重而缓慢的葬礼音调进行,一个突强的减七和弦暗示棺材已沉入大海,青年问:“你们可知道这棺材为何又大又重?”一个上滑音记号将声乐部分提高了八度,这时在D大调上回答:“因为这里我装进所有爱情和悲痛”仅此一句话,就包含了青年所有的情感历程。随后伴奏出现了第十二首《一个明朗的夏天的早晨》中的旋律,然后钢琴在bD大调上演奏梦幻般的旋律,表现出无限的遐思,持续整整一页,最后在一长串的下行琶音后,将整套曲停在一个安宁的主和弦上。见谱例[9]:

谱例[9]

2.3.1.3 民族性的体现

舒曼和舒伯特都十分注重民族音乐元素在作品中的体现，他们对民族文学、艺术都有着深厚的感情和细腻的理解，喜欢从民间音乐中汲取音乐元素，声乐作品曲调对德奥民间音乐有着巧妙地借鉴和发展，因而其作品非常具有德奥民族音乐的气息和特点。如舒伯特《冬之旅》中第五首歌曲《菩提树》，旋律质朴简洁、情感纯真亲切，且旋律都以“1 3 5”三个音为基调，结构上只有简单的两句，这些特点使它们具有了浓郁的德奥民族风格及乡土气息。见谱例[10]：

舒曼的艺术歌曲中普遍来看好像很少有这样明显地直接运用民间音乐素材，而是比较隐晦地采用民族音调，但他也非常重视民族音乐的特色。他很多声乐作品的旋律都有德奥民歌简朴、隽永、工整的特点。比如诗人之恋中的第四首《当我凝视着你的眼睛》，音调自然、简洁、朴实，音乐旋律进行平稳、舒缓。见谱例[11]：

谱例[11]

2.3.2 两位作曲家创作手法的不同之处

两位作曲家所创作的声乐作品的艺术风格既有相似之处,也有各自的独特魅力。在以上看似水乳交融的相似点上也体现着他们独特之处:

2.3.2.1 诗歌的选择和处理

舒伯特对诗人和诗歌的选择都十分广泛。尤其特别的是他选用了很多在当时还不是非常有名的诗人的作品,比如马太松、克罗卜史托克、霍尔蒂、史莱格兄弟、司各特等人的诗歌,还有他的朋友肖伯尔、梅罗费尔等人的诗歌。除此以外,著名诗人的诗歌如歌德、席勒以及被译成德文的莎士比亚的诗歌,更是广泛使用,其中歌德的诗歌就有72首,因此,曾经有人说:“只有通过舒伯特的艺术歌曲,歌德的是才能在民间流传。”舒伯特选择的诗歌并不都是名家之作,在文学上的价值也不同,但是经过他用音乐诠释后,不仅使诗歌的内容更加丰富,也使音乐和文学的关系更加紧密。在诗歌的处理上,深化诗歌的内容和意境,用音乐增强诗歌的思想性和艺术表现力。

舒曼对诗人的选择没有舒伯特那样广泛,他热爱诗歌,在选词上的眼界很宽,但是要求极为严格。他选择的诗歌,都是他认为最有价值的作品,也使最富有诗意的作品,因此,他绝大多数的作品都是用著名诗人的诗歌而写的。他为海涅、莫里克、沙米索、鲁克尔特、艾肯多夫的诗歌谱写了大量歌曲,他最常用的是海涅的诗歌,尤其是海涅早期的爱情诗,诗歌中的甜蜜和悲伤非常符合舒曼的抒情气质。舒曼对诗歌的严格甄选,使他在继承舒伯特艺术歌曲的同时,将艺术歌曲的可贵之处发展得更加充分。处理和诠释诗歌的表现手法也更加灵活,思想更加深刻。

2.3.2.2 音乐风格的差异

舒伯特的艺术歌曲最突出的是他的旋律个性,不同的心理变化和思想情绪都可以通过他敏感的音乐变化得到完美的诠释。同时由于他生活在古典主义和浪漫主义交替的时期,既受古典主义的影响又蕴含着浪漫主义的萌芽,使他的作品既

继承了古典主义朴素、典雅的风格，又融合了浪漫主义自由、诗化的特点。在他的作品中也时时体现着这种双重性，在《冬之旅》这部声乐套曲中就融合了各种风格，如质朴的民歌《菩提树》，充满浪漫主义幻想式的《鬼火》，又充满戏剧感的《风暴的早晨》，也有甜美、忧郁的《春梦》。

在和声方面，舒伯特也十分敏感，最有特点的一种表现手法就是转调的不断运用，特别是同主音大小调的转调，《冬之旅》这部作品中所有的转调安排都是同主音大小调的转调，主要是从小调到大调的转换，如《冬之旅》中《晚安》就是由d小调转到D大调再回到d小调，《回顾》则是g小调到G大调再回到g小调。大调转小调则运用的比较少，只有第十一首《春梦》从甜美的A大调转向忧郁的a小调。

舒曼的艺术歌曲不同于舒伯特的是，他的作品里已经很少有明显的古典主义风格的痕迹，不再墨守古典主义均衡、对称的音乐风格，而是以深厚的感情、多样化的情绪和诗意、幻想的创作手法来演绎浪漫主义音乐风格的精髓。舒曼的音乐善于表达充沛的思想感情，他的艺术歌曲少了舒伯特音乐的描绘性和戏剧性，多以抒情为主，反映自己的情感和心理变化，挖掘内心深刻的真实感受，极富有感染力。纵观《诗人之恋》这部套曲，可以感受到他敏感、多样的情绪变化：如充满期待、活泼明快的《小玫瑰，小百合》，有庄严、典雅的《莱茵河，圣洁的河流》，忧郁、悲痛的《那些小巧的花儿如果知道》、《我曾在梦中哭泣》等。

舒曼在和声的运用和创新上已经超越了舒伯特，跳出古典和声的规则，开创了浪漫主义的和声手法。他大量采用大小调交替、离调创作手法，运用和弦外音不断模糊调性，使歌曲充满朦胧的诗意和幻想，制造令人遐想的意境。用变化的调号表现心情的起伏，用音符的走向刻画情绪的转变，舒曼认为创作手法的运用是以表达感情为基础的。

2.3.2.3 音乐旋律的特点

舒伯特音乐的精致旋律是其作品最为突出的特点，他创作的旋律清新细腻、情感真挚、情景交融、诗意盎然，旋律走向配合诗歌语言的节奏韵律，水乳交融。有评论说：“舒伯特能从各式各样的旋律中找到一种特别的曲调来出色地表现不同诗人各自的风格特点，使音乐形象富有个性。”

舒曼艺术歌曲的旋律则是以语言本身的节奏性和音乐性为基础的。他十分注重歌词自身的韵律和内涵，根据歌词的内容、情绪、语调、音节的起伏创作了具有朗诵性的旋律。就旋律的歌唱性而言，舒曼是不如舒伯特的。舒伯特的作品即使离开歌词和钢琴伴奏，仍然可以表达诗歌和音乐的情绪。而舒曼的旋律更倾向与语言化，歌唱性则稍微逊色一些。

2.3.2.4 民族音乐元素的运用

舒伯特与舒曼的艺术歌曲都十分注重民族音乐的特点，但在创作、表现手法上各有千秋。舒伯特的艺术歌曲注重吸收并运用民间音乐的曲调、风格和结构的特点，所以他的艺术歌曲虽然体现了深刻的思想性，也有对当时黑暗现实的揭露，但在音乐上并不晦涩难懂，而是具有朴素的民间元素和通俗性，这也是他的作品能够在后来被广为传唱，获得享誉世界美誉的重要原因之一。

舒曼的音乐与民间音乐的联系并不是很明显，也很少直接引用民间音乐的曲调，只是从民间音乐中偶尔借鉴一些音效，并没有向舒伯特那样植根与民间音乐。舒曼的艺术歌曲体现得更多的是较为个人的一种思想性展示，但总的来说他的歌曲还是非常具有德奥音乐质朴、工整、隽秀的气质，也是德奥民族的一种内在、严谨、感觉敏锐、细腻并充满民族骄傲感的气质。

2.3.2.5 创作题材的对比和自传性体现

舒伯特的作品多是反映他生活和感情的经历和体会。他的早期作品主要是反映对现时生活的体验和对那个时代的压抑感受。如著名的《鱒鱼》、《死神与少女》、《魔王》就是最典型的体现，在富有戏剧性的旋律下都隐藏着绝望、恐惧、令人惋惜的悲惨结局。晚期的作品则更带有自传性，是对他晚期生活的真实写照，如声乐套曲《冬之旅》以及歌曲《流浪者》。舒伯特终身未婚，压抑的情感经历也相应体现在作品中，多是以失恋、独自流浪为结局，如《美丽的磨坊女》、《冬之旅》等作品。

舒曼的艺术歌曲中最多的体裁就是爱情歌曲，如声乐套曲《桃金娘》、《诗人之恋》、《妇女的爱情生活》都是经典的代表作，这种创作题材的倾向性体现正是由他与克拉拉深刻的感情经历沉淀而来的。长久的努力的经历和终于换来的幸福，是舒曼创作的源泉，因恋爱带来的酸甜苦辣的体验，以及对幸福婚姻的深刻感受是舒伯特不能体会的，所以在舒曼的爱情歌曲中细腻的感情刻画也是胜过舒伯特和其他作曲家的。

第3章 《冬之旅》与《诗人之恋》的钢琴伴奏之比较

罗伯特林曾评价说：“舒伯特赋予钢琴以迄今器乐所能获得最丰富的音乐表现。他掀开了音乐心理新的篇章，在他所做交响乐和室内乐尚为成熟之际（他的钢琴独奏曲也还欠着火候），他的歌曲中的钢琴部分，与这种乐器却配合得如此美丽，具有交响乐一般的重要性。”《冬之旅》这部声乐套曲作为舒伯特最后一部声乐作品，无论是音乐艺术价值还是钢琴伴奏的价值都是极为重要的。宏观分析这部作品的钢琴伴奏，无论是音乐色彩的展示还是音乐环境的衬托，无论是伴奏织体对形象的刻画还是对内在感情的衬托，都将钢琴伴奏的地位和作用提高到古典主义时期无法相比的高度。

舒曼的《诗人之恋》这部作品其钢琴伴奏的形式丰富，变化多样，又将钢琴伴奏的表现力发展到一个新的高度，是许多艺术歌曲都无法比拟的。这与舒曼本身就是一位钢琴家的缘故是分不开的，他将自己对钢琴这样乐器的了解和热爱都融入到了作品的创作当中，无论是钢琴独奏曲还是艺术歌曲的钢琴伴奏，都可以在舒曼的笔下体现出乐器丰富、细腻、精致、极富变化的特点。这部声乐套曲中的钢琴伴奏声部也是如此，在伴奏旋律的特点和伴奏织体的运用上都对钢琴伴奏的功能性体现提出了更高的要求。

下面主要就伴奏的旋律、节奏和伴奏织体运用的特点以及调式调性结构布局对这两部艺术歌曲的钢琴伴奏声部进行比较、分析，并以此体会这两部作品钢琴伴奏的华美表现以及各自所体现的独特艺术特色。

3.1 钢琴伴奏的旋律特点

旋律被称为“音乐的灵魂”，表现力最强，有着极大的感染力，在音乐结构中起到了横向联系的作用，让作品具有延伸感和发展倾向，而钢琴伴奏中的旋律则加大了艺术歌曲的这种感染力和发展倾向。

《冬之旅》这部声乐套曲作为舒伯特艺术歌曲的最重要的典范，将舒伯特艺术歌曲的特点充分地展示出来。例如，不断创新对音乐语言上的运用，使诗词和音乐完美结合，创造出富有灵感的音乐形象。在舒伯特的艺术歌曲中，旋律是最突出的地方，其线条优美、流畅，有极强的歌唱性。

首先，值得注意的是，旋律紧紧跟随诗歌的变化而变化。根据诗歌的不断变化的情绪，他都用相应的富于变化的旋律加以衬托，使诗歌中的音乐形象和情绪都通过音乐旋律有了更加充分的表达。

例如第十八首《风暴的早晨》，这首歌曲的钢琴伴奏与演唱同步出现旋律，共同对旋律给予强调，激昂有力。这首歌的旋律中运用了较多的 fa、降 si 和升 sol，鲜明地揭示了主人公在风暴的早晨痛苦、无助、绝望的压抑心情。当诗歌写到：“风暴撕毁了天空苍白的衣裳”，旋律通过引子就开始铺垫这一情景，f 的力度，低音与高音的对比，十六分音符和八分音符的交替进行，如同歌剧中的宣叙调一般充满了戏剧性。见谱例[12]。当主人公唱“我的心在天上映出它自己的影像，和冬天一样凄凉，和冬天一样凄凉。”作曲家此时在左手运用注释和弦，加强了力度，也增加了层次感，铺垫风暴主题。见谱例[13]：

其次，在旋律中使用大量的变化音和经过半音，来削弱大调的色彩，增添作品悲伤、痛苦、压抑的灰暗色彩是《冬之旅》这部套曲旋律的另一大特点。如第十六首《最后的希望》，这首歌曲虽然是降E大调，但是用了大量的变化音，明显地削弱了调性。乐曲开始的旋律型就不是很强，仿佛主人公对于失恋喃喃自语般的痛苦陈述，描写主人公最后的希望也破灭了。见谱例[14]

谱例[14]

第三，用声音的模仿性刻画音乐形象。如第十三首《邮车》，在整首作品中

作曲家都用钢琴来描写奔驰的马、村庄上公鸡的鸣叫、邮车的鸣笛和小溪潺潺流水声这样一副场景，非常鲜明地交代了故事的环境。而第九首《鬼火》，则是用音乐的色彩来刻画场景。作曲家此时在十分简介的前奏中，用了几个具有调性色彩倾向性的音，就勾画了一个神秘、幻想的意境。在这首歌曲的伴奏中并没有确切音符地在模仿鬼火，但整个旋律的流动就把我们带入了诗歌中的气氛，寒冷的冬夜里，僻静的地方，流浪的诗人痛苦、无助地唱着“人间痛苦也要埋葬”。钢琴伴奏有时与演唱同时出现旋律，有时也是动静对比，有时则是用“紧拉慢唱”的方式与旋律呼应，给人充分的联想空间，制造出奇妙的意境。见谱例[15]

谱例[15]

纵观《诗人之恋》整部作品的钢琴伴奏声部不难发现，在音乐旋律方面最大的特点就是隐性复调旋律，即多声部的大量运用。几乎所有歌曲的伴奏都是丰富的多声部音乐或者是与声乐完全不同的旋律走向，这使艺术歌曲的钢琴伴奏在音乐和演奏上具有非常独立的个性，犹如独奏曲一般完整而鲜明，但同时又融入进声乐中并隐藏丰富的内涵，使音乐整体变化层出不穷，音响极为立体。这一点在以下四个方面都始终贯穿体现：

首先，伴奏与演唱同时奏出旋律，对旋律进行强调。但与其他艺术歌曲伴奏不同的是，这部作品中钢琴伴奏并不是完全单一地复制旋律，以此来强调，而是在变化中渗透旋律，在强调的同时使伴奏更有层次。例如第二首歌曲《从我的眼泪里面》，虽然速度不快，但是因为大量级进的音符，是旋律有一种迫切倾诉的推动力，钢琴伴奏同步出现旋律，要把高声部的音量突出，加强这种推动感，塑造主要的音乐形象。见谱例[16]：

谱例[16]

第六首《莱茵河，圣洁的河流》就把钢琴伴奏同步出现旋律和多声部隐伏旋律结合的创作特点体现得更加明显。见谱例[17]：

谱例[17]

从间奏开始，钢琴伴奏以三声部形式进行，一开始中声部是与演唱者同步进行的旋律，而后伴奏部分的旋律又转向高声部，变化过渡流畅，加强旋律的同时，又使旋律极富流动性和变化感。

第二，伴奏以轮唱的形式重复演唱的旋律。即演唱者担任主旋律，钢琴伴奏变化重复演唱者的旋律或担任副旋律，二者以“卡农”似的轮唱旋律来推动音乐的前进。^[7]如第四首《当我凝视着你的眼睛》，姑娘终于接受了诗人，并且向诗人表白，但诗人却从这表白中预感到了不幸。歌词的前三句都是充满着幸福，最后一句却饱含辛酸。此时，演唱者担任主旋律，在唱出一小节钢琴伴奏变化重复演唱者的旋律或担任副旋律，二者以“卡农”似的轮唱旋律来推动音乐的前进。^[8]用类似宣叙调的感觉表现主旋律，唱出姑娘带给诗人的安慰。此时运用卡农的形式重复，加强表现了诗人对这种幸福感的怀疑，仿佛面对幸福时的自我反问，也预测了感情的不幸。伴奏的音色既要甜美温暖，仿佛重温曾经发生的一切，但又因为不安的预感不能过分高兴，所以触键不能过分直接，而应该谨慎一些，使力量温柔而深沉。见谱例[18]：

谱例[18]

第三，伴奏以重唱形式丰富演唱的旋律。与重复式的轮唱形式不同，这种伴奏旋律与演唱声部的旋律并不一样，只是在调性上统一协调，伴奏旋律则以独立的形式与演唱声部互补。如第五首《我愿把我灵魂陶醉》，演唱声部的旋律歌唱温暖的 e 和声小调，钢琴伴奏的高声部也相应弹出 e 和声小调，但并不是和主旋律相同，而是与主旋律形成“重唱”，从而在音响上增加了音乐立体感。见谱例 [19]：

谱例 [19]

第四，伴奏以伴奏音型辅助演唱主旋律。第九首歌曲《笛子和小提琴》，是这种伴奏形式最突出的体现，演唱者和伴奏者的旋律完全不同。此时演唱者担任了歌曲的主要旋律，而伴奏以织体化的伴奏音型辅助演唱者，增加旋律的流动性。这首歌曲描写诗人被欺骗，薄情的姑娘和别人结婚了“在欢乐的琴声中，诗人在婚礼大厅外徘徊，心中充满悲伤。这首钢琴伴奏不只是简单的伴奏音型，钢琴伴奏用三拍子的欢快节奏模拟笛子和小提琴的音乐，右手流畅的音阶化伴奏音型模仿了小提琴歌唱性极强的连弓奏法特点，左手前十六的音型则模仿了笛子的演奏特点。伴奏时要注意音色的变化和模仿模仿，突出小提琴明亮、流畅的音色特点和笛子活泼、跳跃的特点。作曲家用很热闹的伴奏描写婚礼中的舞蹈场面，相比之下，诗人的歌声显得平淡而空虚。舒曼在这有意使琴声营造出的婚礼的喧闹与诗人的悲哀形成明显对照歌曲末尾有一大段钢琴尾奏，结束时，低音声部用了半音下行的音调，仿佛表现诗人在默默哭泣。刻画场面的热闹从而更加衬托出诗人心中极大的创伤。见谱例 [20]：

谱例[20]

第五，伴奏用大量的前奏、间奏和尾声来补充演唱的的旋律。

这是舒曼艺术歌曲伴奏的一大特点，也充分体现了这位“钢琴诗人”在艺术歌曲中通过钢琴伴奏淋漓尽致的表达和诠释音乐，以及对钢琴声部深刻、细腻的造型。这一特点在《诗人之恋》这部作品中也有很突出的体现，尤其是大段的尾声，仿佛要把诗人心中深层的情感用绵延的音乐继续挖掘，虽然歌声已经结束，歌词已经唱完，但诗人心中的叹息却无法用语言形容，悲伤的情感仍然涌动，此时大量的钢琴尾声不仅形象地延续诗人的抒情，同时给人以无尽的想象空间，使听众也与诗人同呼吸，忧伤的感情久久不能散去。如第五首，《我愿把我灵魂陶醉》见谱例[21]

谱例[21]

诗人获得姑娘的一吻，沉浸在自己的幸福感受中，虽在第四首《当我凝视着你的眼睛》诗人对这种幸福感的还有怀疑，既有甜美温暖的安慰，又不安的预感。但此时诗人只愿完全享受爱情的幸福感，如同一个甜蜜的梦，沉浸其中害怕这梦

醒来。伴奏尾声缠绵不绝，最后在渐弱和渐慢中逐渐安静，仿佛诗人的身影渐渐消失在这甜美的幻象中。

接下来在第九首《笛子与小提琴》、第十首《当我听见那首歌》、第十一首《一个青年》和第十二首《一个明朗的夏天早晨》见谱例[22]、[23]、[24]、[25]：
谱例[22]

谱例[24]

ri. lar. dan. do
wem sie just pas. sie. rot, dem bricht das Herz ent. swel.

a tempo

谱例[25]

so. du frau. figer. blas. ser Mann.

ritando

从诗人参加心爱的姑娘和别人的婚礼开始,接连四首歌在结束时都安排了大段钢琴伴奏的尾声,分别对应的歌词是“这时天上的小天使正在为我而叹息,那

些可爱的天使们”，“把我巨大的痛苦化为眼泪长流”，“有谁有这样的遭遇，他一定心粉碎”，“小花儿们在低声谈论，用同情的眼光看我：‘别怨恨我们的姐姐，你苍白的可怜人’”。四首诗的感情从悲伤到痛苦，再从心碎到无奈，感情线条清晰连贯。不断重复使用的大段尾声，表现了诗人失恋都的巨大痛苦与打击，在心中始终不能平静，钢琴伴奏此时就把诗人心底的郁闷和痛苦淋漓尽致地抒发出来。

在接下来短暂的平息之后，最后一首歌曲《往昔痛苦的旧调》，诗人将爱情装进棺材，投入大海。诗人唱到“你们可知道这棺材为何又大又重？因为这里我装进所有的爱情和悲痛。”此时钢琴伴奏以一个和弦描述棺材落入大海，但并没有结束，反而开始了长达整页的尾声的独奏，仿佛诗人看着棺材久久不肯离去，心中充满痛苦与惆怅。在最后钢琴弹奏三个附点八分音符加二分音符，短与长连接并有附点的运用，造成一种连续的波浪感，仿佛一波波海浪将装满诗人爱情与痛苦的棺材吞没，最后在钢琴中低音区的下行琶音后全曲停在主音和弦上，棺材带着诗人无限的感慨落在海底。

3. 2 钢琴伴奏的节奏型特征

德奥艺术歌曲的钢琴伴奏，除了在旋律的创作上对音乐恰到好处地进行了衬托、补充和刻画，在节奏的功能性选择上也是十分精妙的。

《冬之旅》这部套曲中，作曲家非常善于用各种节奏型来刻画音乐形象和环境，表达情绪的变化。频繁地交替使用了十六分音符、三连音和切分音等节奏形式，不仅生动地刻画了音乐环境、形象和主人公的情感不断改变，也使作品的发展层出不穷，富于变化。非常明显的如第十三首《邮车》，前奏通过三连音的节奏型加顿音表现远处的马车带着主人公激动、忐忑的心情缓缓驶来，两小节的重叠过后，在左手保持三连音节奏背景不变的情况下，右手以一个八分附点与三连音结合的形式加进来，在听觉上形成了一个层次感，来描绘邮车的接近和主人公越来越激动的心情。见谱例[26]

谱例[26]

些可爱的天使们”，“把我巨大的痛苦化为眼泪长流”，“有谁有这样的遭遇，他一定心粉碎”，“小花儿们在低声谈论，用同情的眼光看我：‘别怨恨我们的姐姐，你苍白的可怜人’”。四首诗的感情从悲伤到痛苦，再从心碎到无奈，感情线条清晰连贯。不断重复使用的大段尾声，表现了诗人失恋都的巨大痛苦与打击，在心中始终不能平静，钢琴伴奏此时就把诗人心底的郁闷和痛苦淋漓尽致地抒发出来。

在接下来短暂的平息之后，最后一首歌曲《往昔痛苦的旧调》，诗人将爱情装进棺材，投入大海。诗人唱到“你们可知道这棺材为何又大又重？因为这里我装进所有的爱情和悲痛。”此时钢琴伴奏以一个和弦描述棺材落入大海，但并没有结束，反而开始了长达整页的尾声的独奏，仿佛诗人看着棺材久久不肯离去，心中充满痛苦与惆怅。在最后钢琴弹奏三个附点八分音符加二分音符，短与长连接并有附点的运用，造成一种连续的波浪感，仿佛一波波海浪将装满诗人爱情与痛苦的棺材吞没，最后在钢琴中低音区的下行琶音后全曲停在主音和弦上，棺材带着诗人无限的感慨落在海底。

3. 2 钢琴伴奏的节奏型特征

德奥艺术歌曲的钢琴伴奏，除了在旋律的创作上对音乐恰到好处地进行了衬托、补充和刻画，在节奏的功能性选择上也是十分精妙的。

《冬之旅》这部套曲中，作曲家非常善于用各种节奏型来刻画音乐形象和环境，表达情绪的变化。频繁地交替使用了十六分音符、三连音和切分音等节奏形式，不仅生动地刻画了音乐环境、形象和主人公的情感不断改变，也使作品的发展层出不穷，富于变化。非常明显的如第十三首《邮车》，前奏通过三连音的节奏型加顿音表现远处的马车带着主人公激动、忐忑的心情缓缓驶来，两小节的重叠过后，在左手保持三连音节奏背景不变的情况下，右手以一个八分附点与三连音结合的形式加进来，在听觉上形成了一个层次感，来描绘邮车的接近和主人公越来越激动的心情。见谱例[26]

谱例[26]

另一首典型的代表是第二十四首《老艺人》，不断重复的单调平稳的节奏型，仿佛老艺人蹒跚、的脚步和八音琴所奏出的单调旋律，表现出孤独、麻木的老艺人形象，也隐射了主人公空洞、绝望的情感。人声演唱时，钢琴是五度音程；人声休止时，钢琴是三度旋律以不断重复的节奏型进行。在这整首套曲的最后一首歌曲中，钢琴伴奏始终重复这种伴奏形式直到末了，预示了主人公孤独终老一生的悲惨命运，给人留下无尽的遗憾。见谱例[27]

谱例[27]

《诗人之恋》在节奏型的使用和安排上最突出的特点是使用密集、快速的三十二分音符、不是很快、流畅的十六分音符和附点等节奏型，结合不断变化的和声色彩增加歌曲音乐的推动力和流动感。除此之外，在节奏型的编排上除了第八首《那小巧的花儿如果知道》的尾声钢琴伴奏的节奏性突然有所改变以外，每首歌曲的节奏型都是非常统一的。

如第八首《那小巧的花儿如果知道》的钢琴伴奏采用的就是密集、快速的三十二分音符，造成颤音的效果，使人们体会到诗人失恋之后心灵由于受到创伤而颤抖和不安。见谱例[28]：

谱例[28]

第十二首歌曲《一个明朗的夏天早晨》，这是一首极富浪漫诗意和歌唱性的歌曲，钢琴伴奏声部的旋律和和声变化极为优美，歌曲的情绪安静却充满忧伤的色彩，节奏非常舒缓、平稳却极富流动性。钢琴伴奏的左手演奏低声部旋律，并与右手交替，补充右手的十六分音符琶音。歌曲的节拍是 6/8 拍，速度要求用很慢的速度，这种十六分音符的分解和弦式伴奏织体的运用使音乐充满游离、飘渺的气氛，刻画了诗人伤心、忧郁至周围的环境都不能引起他的关注，沉浸在自己忧伤的思绪中不知所措的状态。见谱例[29]：

谱例[29]

除了平均的节奏型对音乐的烘托，附点节奏的运用也为歌曲增添了生动的推动效果。如第六首《莱茵河，圣洁的河流》，这首歌曲的钢琴伴奏音乐的创作十分独立，仿佛一首钢琴独奏曲，左手为八度进行，仿佛连绵起伏的波浪，右手则是以附点的节奏型连续推进，表现了诗人心中萦绕不散并不断增加的悲伤和愤怒。见谱例[30]：

谱例[30]

3.3 钢琴伴奏织体的运用

在常用的钢琴伴奏织体的使用上,两位作曲家以相同的伴奏织体运用于不同的音乐环境中,用不同的和声色彩创造出丰富多彩的音乐效果:

首先,柱式和弦和声进行型伴奏音型的运用

这种伴奏织体以四声部和声为基础,使旋律的效果更加丰满,演唱与伴奏在节奏上形成同步进行,根据这些特点,在弹奏钢琴伴奏时,应当使钢琴音响浑厚,音色饱满。^[9]

例如《冬之旅》第二十二首歌曲《勇气》见谱例[31]:

谱例[31]

歌曲用“相当快、有力量”的方式演绎,仿佛为了发泄主人公心头的怨恨,又好像临终前最后的挣扎,与作品整个后半部的风格有较大的差异。

而《诗人之恋》中第十四首《我每夜在梦里》(见谱例[32])和第十五首《古

老传说》中（见谱例[33]），也同样都采用了这种立柱式的织体形态进行伴奏，使音乐色彩更加浓厚，但是所反映出的情绪色彩却与《勇气》不一样，与其相反地描绘诗人失恋后的失落和痛苦，用不太快的速度深刻地刻画诗人辗转、空洞的内心。

谱例[32]

第三，柱式和弦节奏动力型伴奏音型的运用

节奏动力型的伴奏织体最突出的运用在于重复和弦的运用，这种重复和弦没有节奏的变化，只是一种均匀的节奏运动，常用于八分音符或者十六分音符的重复。在速度较慢的情况下，它可以表现出抒情的或是叙事的性质，在快速的情况则表现积极和热烈的感情。大量的柱式和弦的不断重复，更好的衬托出演唱声部的旋律，同时使伴奏声部的和声层更加丰厚，常用于表现乐曲的特定情绪与内容。

如《诗人之恋》中第七首《我不怨你》，左手低音的为旋律进行，也是和声功能的基础，右手弹奏和弦音型，将和声与节奏动力相结合。在尾声部分，这种伴奏织体十分有利于将音乐推向高潮，使诗人的悲痛情绪抒发得淋漓尽致。见谱例[34]：

谱例[34]

《冬之旅》的第一首《晚安》的伴奏织体也是运用这种柱式和弦式节奏动力型音型，见谱例[35]：

谱例[35]

主人公在大雪弥漫的寒夜里开始孤独、痛苦的旅程，临行时回想以往的感情和时光，悲伤地在变心的姑娘门上写下“晚安”。与《我不怨你》激动、发泄一般的情绪不同，这里的节奏动力型伴奏织体在 pp 的音量上用中速弹奏，平稳而徘徊，表现了主人公痛苦徘徊、充满无限不舍和无奈的惆怅情绪，为整部作品奠定了暗淡、压抑的情绪。

第三，分解和弦节奏式伴奏音型的运用

将和弦以分解的形式和较为固定的重复节奏型弹奏出来，形成一种单音流动的效果，如三连音、震音、颤音等等。

如在《冬之旅》中的《邮差》，以及《春梦》见谱例[36]：

谱例[36]

平缓的三连音在大调中流畅地进行，描绘了主人公阳光灿烂、鲜花遍地的甜蜜梦境。但这种织体并没有一直持续，而是在中段被突如其来的柱式和弦戏剧性地打破，描写雄鸡的啼鸣打破了主人公甜蜜的梦境，主人公又不得不回到残酷的现实中来。见谱例[37]：

谱例[37]

《诗人之恋》中的《我愿把灵魂陶醉》也运用了这种伴奏织体，见谱例[38]：
谱例[38]

不同之处是《春梦》表现的情绪是非常平缓、甜美的，而《我愿把灵魂陶醉》则速度较快，曲风轻快活泼，情绪更加热烈、激动。

第四，分解和弦旋律式伴奏音型的运用

将和弦分解为琶音形式加入和弦外音，使分解和弦更加旋律化，常以无旋律伴奏织体出现，钢琴的发音时间比较短促，因此演奏快速流动的分解和弦音型时可以弥补钢琴的发音延续性不够的缺陷，这种伴奏方法可使和声具有旋律般的流动性，推动音乐发展。

如《诗人之恋》中第十二首歌曲《一个明朗的夏天早晨》中，歌词写道：“小花们在低声谈论，我沉默独徘徊。小花儿们在低声谈论，用同情的眼光看我。”虽然天空是如此晴朗，花儿也在劝说诗人不要消极的沉溺在逝去的感情中，然而诗人依旧不能自拔。钢琴伴奏采用了和声分解流动型的伴奏织体，将听众带入到不真实的、幻想般不切实际的音乐中，造成了游离不定的梦幻效果，刻画诗人精神恍惚的凄凉神态。见谱例[39]：

谱例[39]

舒伯特的《冬之旅》这部作品则几乎没有大篇幅、明显运用这种分解和弦旋律式伴奏音型，而是在较多地采用柱式和弦和分解和弦节奏式伴奏织体时，偶尔在几首歌曲的前奏和中段穿插一到两小节使用这种旋律式伴奏音型。

第五，隐性复调织体的运用

隐性复调织体的运用是舒伯特艺术歌曲钢琴伴奏中的另一大特点，正是由于这种创作手法的运用，使得舒伯特的艺术歌曲钢琴伴奏，较之以前摆脱了伴奏的单一作用，而成为与演唱声部同等地位的另一个声部。他的复调织体更多是蕴藏在伴奏中的，也就是我们在钢琴演奏中常常说到的“隐伏旋律”的问题。有学者指出：这种隐性复调织体，既包括钢琴声部内部的声部关系，也包括钢琴声部与

演唱的声部关系，即利用钢琴的左手或右手声部，与演唱声部形成复调对比；或是在左右手之间创作隐伏旋律，是钢琴伴奏声部成为多声部复调织体。如《白发》见谱例[40]：

谱例[40]

《冬之旅》中的隐性复调织体主要有“对比式”和“模仿式”两大类。比如第四首《凝结》，它的前奏是左手旋律与右手三连音分解和弦的结合，就钢琴伴奏声部自身而言，它属于主调织体的类型，但当演唱声部进入时，钢琴声部的左手部分就与人声构成对比式的声部进行，而右手部分则成为二者之间的和声音型。^[10]见谱例[41]：

谱例[41]

纵观《诗人之恋》这部声乐套曲不难发现，舒曼艺术歌曲的钢琴伴奏最直观

的特点就是，在许多作品中，钢琴声部与声乐声部完全不一样，好像在各唱各的，又彼此联系。如《笛子和小提琴》见谱例[42]：

谱例[42]

舒曼作品中复调织体的运用更是比比皆是，几乎每首作品都有所反映。但与舒伯特最大的不同是，舒伯特的隐性复调织体相对于舒曼的创作来说，是真正的“隐性”复调织体，而舒曼的复调织体更加直接地体现在钢琴伴奏声部和演唱声部的关系上。

3. 4 曲式结构形式的对比

舒伯特的艺术歌曲通常采用分节歌和通谱歌两种基本形式，有时也根据歌词的变化将这两种曲式交替使用。《冬之旅》这部作品是他晚期的经典之作，在曲式上主要采用了分节歌的形式，与以往早期的严格分节歌曲式不同，这部作品更多地体现了舒伯特注重诗歌的多变性，让歌曲的结构服从于诗歌内涵的创作思想，这部作品主要是采用了变化分节歌的曲式。例如《菩提树》这首歌曲就已经不是简单的分节歌的结构形式了，而是在一个主题中进行变奏的形式；再例如《休息》，这首歌曲也是使用分节歌这种形式，但是因为一个半音的改变，使音乐从“却感到快乐”到后一句“创伤是我不能安宁”突然增添了悲哀的情绪；又如《晚安》、《菩提树》和《春梦》等都利用钢琴伴奏织体、和声色彩变化等手段突破单一、严格的分节歌形式，增强作品的戏剧性和艺术性。

舒曼在这一点上与舒伯特有明显的不同，他在艺术歌曲的创作上很少使用严格的分节歌结构，而是更多地使用了通谱歌和自由式的曲式结构。同时，舒曼还开创了将几首歌聚集在一起的形式，在曲式和音乐走向上真正实现了“声乐套曲”实质性的结构形式，是套曲除了歌词上的联系，在各个方面都得到了统一，这一点是和舒伯特的艺术歌曲在音乐本体创作中最显著的区别。

3. 5 调式调性结构特点和布局

《冬之旅》整体的调性色彩是非常灰暗的，24 首歌曲中 16 首都是小调为主调的，其余 8 首以大调为主调。在转调布局上，这部套曲的主要特点是：频繁运用同名大小调的对峙，平行大小调、二级关系调等多种进行转调，或者大量使用变化音或经过音，使大调开阔、明朗的色彩暗淡下来，强调作品的悲剧色彩。例如《春梦》、《回顾》、《路标》就是同名大小调转调的典型，而第十首《休息》是运用半音转调，第十三首《邮车》则是以同名小调为中介，从大调到同名小调的关系大调上。这种转调手法运用上的多样性充分说明舒伯特注重根据诗歌的氛围和音乐的色彩转换调性，超越了古典主义相对严格的调式安排。他在艺术歌曲上的这一手法的运用无疑为后来的舒曼、沃尔夫等作曲家的艺术歌曲及其钢琴伴奏音乐的创作打开了一扇门并迈出了重要一步。见图表 4-1：

图表 4-1

序号	曲名	主调	调性布局	主要特点的体现
1	晚安	d 小调	d—D—d	
2	风信旗	a 小调		
3	冻泪	f 小调		
4	凝结	c 小调		
5	菩提树	E 大调	E—e—E	
6	泪洪	e 小调	e—G—e—G—e	平行大小调转调
7	在河面上	e 小调	e—E—e	
8	回顾	g 小调	g—G—g	用主和弦的大小对置实现同名大小调转调
9	鬼火	b 小调	b—D—C—b—C—b	平行大小调的突然对峙以及二级关系调的直接转换
10	休息	c 小调	c—bE—F—bE—F— bE	运用半音转调以及以乐句为单位连续离调
11	春梦	A 大调	A—a	同名大小调转调
12	孤独	b 小调		
13	邮车	bE 大调	bE—be—bG	以同名小调为中介，从大调到同名小调的关系大调上
14	白发	c 小调		
15	乌鸦	c 小调		
16	最后的希望	bE 大调		乐曲开始在属功能上
17	在村庄里	D 大调		
18	风暴的早晨	d 小调		
19	幻影	A 大调		
20	路标	g 小调	g—G—g	利用属和弦进行同名大小调之间的转换

21	旅店	F 大调	F—f—F	
22	勇气	g 小调	g—G—g	
23	虚幻的太阳	A 大调		
24	老艺人	a 小调		无任何转调或离调, 只用主、属两种和弦贯穿全曲

《诗人之恋》这部作品虽然也是一部悲剧色彩的作品,但在作品中的大调式运用要多于舒伯特的《冬之旅》,16首作品中有9首是大调作品,这些大调作品有饱含甜美的幻想和温柔的渴望,如《从我的眼泪里面》等;有悲痛愤怒的发泄,如《我不怨你》;也有无奈的自怜,如《一个青年》和《一个明朗的夏天早晨》。比舒伯特更加大胆、大量、自由地运用离调手法,更加敏锐地用多变的音乐色彩刻画歌词情绪的细微变化,是对舒伯特成功的继承与发展,并充分地展示德奥浪漫主义艺术歌曲及其钢琴伴奏发展至巅峰状态时,音乐创作上不同的观念性的体现,见图表[2]。^①总结这部作品在调式调性的安排方面的主要特点在于:

1、乐曲中大量、频繁、自由地使用离调的手法,迷惑和模糊调性色彩。这一特点几乎贯穿整部作品,充分体现了浪漫主义的创作特点和艺术理念。由于使用范围广泛,在此就不一一举例了。

2、以关系大小调的不断交替转调。例如第八首《那小巧的花儿如果知道》,就是不断地在 a 小调和 F 大调的不断交替上,进行模进转调。

3、用持续音作为调性支持的主要依据。如第六首《莱茵河, 圣洁的河流》以左手低音支持调性,右手则以节奏动力型的织体不断变化调性色彩。

4、运用严格模进的手法进行转调。如第七首《我不愿你》中从第 7 小节开始采用 F 大调直至第 12 小节前半段,从后半段开始用模进的手法转调至 e 小调并持续到第 15 小节前半段,然后继续用模进的手法转调至 G 大调。

5、以乐句为单位用模进,并在同一乐句采用不同和声对比,不断改变调性色彩。最典型的体现就是第九首《笛子和小提琴》,以句为单位,每一句都有不同的调性色彩体现。

6、精心编排歌曲尾奏的调式,使钢琴伴奏声部的音乐作为连接下一首歌曲的纽带,巧妙地将整部作品连贯成一个整体。如第七首《笛子和小提琴》的尾声就是用#f 小调平稳地转到下一首《当我听见那首歌》g 小调的前奏。见图表 4-2:

图表 4-2

序号	曲名	主调	调性布局	主要特点的体现
1	灿烂鲜艳的五月里	#f 小调		
2	从我的眼泪里面	A 大调	A—a—A	同名大小调转换

^① 在两部作品中都大量、频繁地使用了离调手法,同为共同的特征,其具体运用就不在图表中表述了。

3	小玫瑰, 小百合	D 大调		
4	当我凝视着你的眼睛	G 大调	G—C—G	
5	我愿把我灵魂陶醉	b 小调		
6	莱茵河, 圣洁的河流	e 小调	e—C—e	关系大小调交替转换
7	我不怨你	C 大调		
8	那小巧的花儿如果知道	a 小调	a—F—a—F—a—F...a	平行调交替转换以及以严格模进方式离调
9	笛子和小提琴	d 小调	d—C—d—C (重复一次) —#f (尾奏)	以乐句为单位, 模进转调
10	当我听见那首歌	g 小调	g—C—g	
11	一个青年	bE 大调	bE—bB—bE	
12	一个明朗的夏天早晨	bB 大调		
13	我曾在梦中哭泣	be 小调	be—bA—be—bA— be	
14	我每夜在梦里	B 大调	B—#d—B—#d—B	
15	古老传说	E 大调	E—G—E—#d—B— E	
16	往昔痛苦的旧调	c 小调	c—#F—#C—c—bD	

由以上五个方面对《冬之旅》和《诗人之恋》两部作品的钢琴伴奏音乐的综合分析和对比可见, 作为在音乐创作方面开创浪漫主义先河的代表人物之一, 舒伯特艺术歌曲的钢琴伴奏较在创作手法、意义价值上较之以往时代都有了突飞猛进的发展, 但《冬之旅》这部作品还是始终没有完全摆脱古典主义的影响。这部作品在钢琴织体的运用上相对于更晚时期的舒曼而言还是略显单一, 在转调的布局上也现对比较规整, 虽然采用各种手法进行变换, 但在结构布局上还是比较偏向运用了同名大小调的转调或交替。而舒曼的艺术歌曲钢琴伴奏创作则几乎完全跳出了古典主义的束缚, 大胆创新, 不仅将钢琴伴奏织体的创作手法突破到了新的高度, 在调式调性的安排上也充分发挥了调性色彩功能, 更敏锐、广泛地变换调式, 并在调式转换的频率和安排上更具自由性, 使用的转调手法也很多样, 也更贴合歌词的意境和情绪。

第4章 舒伯特与舒曼创作差异的原因探究

舒伯特和舒曼同是德国浪漫主义的伟大作曲家，都为德国艺术歌曲的创作做出了巨大的贡献。他们的艺术歌曲创作，如以上所述，在对诗的选择和处理、音乐风格的把握、题材的选择、对钢琴伴奏的重视和发展以及伴奏织体功能性的运用、民族性的创作手法和思想倾向的体现等也有很多极为相似的地方，但是因为两人的生活、情感经历和个性、思想的差异以及艺术理念的不同，使两位作曲家的创作风格又各具特色。探究造成其创作差异的根本原因，可以从下面几个方面进行总结：

4.1 社会背景的差异

关于19世纪初的社会概况，于润洋先生有这样的一段叙述：“1789年法国大革命的爆发及1815年欧洲全面复辟封建王朝的政治情势，带给法国与英、德、意以其他国家的文化艺术不尽相同的影响，共和与帝制、革命与保皇、改革与复辟、侵略战争与民族精神错综复杂地交织在一起，浪漫主义的艺术思潮从英、德影响到法国，而法国又将带着政治色彩的对浪漫主义的特殊理解反馈给欧洲，革命带来的狂热、失望、彷徨、虚幻以至于重又耽于在宗教与中世纪的激情，则给19世纪初的浪漫主义刻上了某些消极的烙印。”^[1]

舒伯特就是生活在这样一种古典主义与浪漫主义交替，动荡不安，但又消极、彷徨的时代中。从1799年法国的“雾月政变”的开始，拿破仑军队横扫欧洲，到1804年拿破仑称帝，建立法兰西第一帝国，法国一直以第一大帝国的气势雄踞欧洲。在此期间，法国的政治变革也主导了整个欧洲政治、社会体制的变革。但是经过拿破仑军队滑铁卢战役的惨败和帝国的瓦解，1815年“维也纳会议”后，欧洲陷入封建复辟的黑暗时期。封建帝制的复辟后，舒伯特的祖国奥地利的政治环境比复辟之前更加专制和令人窒息。基于这一时代背景，对于舒伯特艺术歌曲中所表现出来的灰暗、绝望也就不难理解了。在当时这样动荡的社会环境里，维也纳的艺术生活也形成了两个派别，一个是“享乐主义派”，它是政治对科学、艺术和人们的思想活动各方面进行监督、统治的产物，它转移人们对现实生活问题的思考，同时也导致艺术思想性的衰退；另一个派别是在一些进步的知识分子中发展起来的，他们在富有民间日常生活气息的文化生活中，形成了各种艺术小组，这些小组虽以艺术活动的形式出现，交流社会思想、艺术见解等方面，舒伯特就是这种小组的中心人物之一，那些极力推荐他音乐创作才能的朋友们甚至成立了著名的“舒伯特党”。然而，政局的动荡和压抑的氛围使维也纳的生活深受

影响,那些曾向舒伯特等音乐家提供经济担保的贵族恩主们正日益减少。可是这一切都没有使舒伯特放弃他热爱的音乐,1818—1828年,是舒伯特的创作思想更为定型和成熟的时期,他的歌曲所反省的资产阶级知识分子的内心活动,更富于典型特征。这十年同时又是在生活中使他饱受折磨的十年,在这期间,他生活穷困潦倒,虽有朋友的倾囊相助,但因为当时他身边的这些艺术家们自己的生活也很紧张,所以对他的救济并不能起到很大的帮助。而这些歌曲,虽以其丰富的生活、感情体验得到当时进步知识分子和一些市民阶层的共鸣,但没有使舒伯特得到生活改善和社会声誉。

舒伯特在日记中说:“我的作品之所以存在,是由于我对音乐的理解和我的苦难,那些因为我的最大苦难产生的作品是会很难以使这个世界感到高兴的。”^[12] 他不像贝多芬处于大革命时代,也不像舒曼那样迎接了新的革命,所以他的作品中既没有贝多芬交响曲中的革命般的呐喊也没有后来作曲家塑造的英雄形象和政治理想,有的是个人的生活体验和对社会的认识,既对当时黑暗政治不满,又厌倦小市民阶级的庸俗风气,并反对官方提倡的和当时流行的享乐主义音乐的格格不入。他的艺术歌曲的思想价值是在于,它反映了那个时代的奥地利知识分子思想矛盾、苦闷,对未来彷徨、绝望的社会问题。他的艺术歌曲既是浪漫的,又是现实的,既对未来抱有美好的幻想,又清醒地解释现实中存在的矛盾,真实地反映了当时的社会现状。

舒曼也是浪漫主义早期的作曲家,很多的史学论著常常把舒曼和舒伯特当作同一时代的人。并因为历史上德国和奥地利几乎亲密无间的关系,人们也容易把两人的国籍和所处的环境混为一谈,并认为他们的美学思想也如出一辙。其实,虽然舒曼只比舒伯特晚13年出生,但所处的社会环境已经发生了很大改变。在19世纪之前的历史上,德国与奥地利常常并称为德奥,但从19世纪开始,德国与奥地利逐渐分别独立。在政治、经济上德国表现得越来越强势,同时融入整个欧洲政局的演变,兴起新一轮的革命高潮。1830年,工人阶级开始在法国掀起了“七月革命”的浪潮,在这一场轰轰烈烈的革命运动中,最著名的就是1831—1834年的法国里昂工人起义,直接影响了1836—1848年英国宪章运动的爆发,进而掀起了1848—1849年的欧洲大革命。在此期间,德国也于1844年爆发了德意志西里西亚工人起义,同时马克思和恩格斯的共产主义价值观也随着1844年《共产党宣言》的发表,成为无产阶级革命的指导思想。舒曼的大部分时光正是生活在德国积极发展的时代中,不断掀起的革命高潮、激进开放的思想表达,使身处这一时代洪流的艺术家们也深受影响。

与舒伯特面对的奥地利封建政权复辟时,压抑的政治环境不同,此时的德国已经是欧洲政治、革命的中心。复辟的封建政权已经无法再控制人民的思想,人们利用激进的革命运动,在政治、经济、哲学、宗教、文学、艺术等各方面表达

自己的见解以及对民主、自由的向往。在这样的社会环境中，舒曼的创作与舒伯特相比明显少了很多内心的压抑感以及对黑暗社会的抨击，而是更多地面对自身情感和对生活的体验。这些变化融汇在舒曼艺术歌曲及其钢琴伴奏的创作手法上，使他的音乐散发出前所未有的浪漫主义气息。

4.2 生活经验的差异

舒伯特 1797 年出生于维也纳近郊的一个普通市民的家庭，父亲是小学校长，薪金微薄，家境贫寒。在音乐创作方面，舒伯特并没有接受系统而严谨的教育，但是他从小跟随父亲和哥哥学习小提琴，并在父亲的启蒙下，较早地接触到古典音乐作品和奥地利多民族的民间音乐。十一岁时舒伯特以出色的童声担任了教堂合唱团的歌手，并进了寄宿学校。在五年的时间里，舒伯特就表现出多方面的音乐才能。十五岁时，舒伯特满心想过自由的艺术家的生活，他向往和追求个人幸福，幻想能有一个理想的社会环境让他能自由地创作，渴望成为一个既有物质保障，又有社会地位的自由音乐家。可是当他亲身经历了残酷而又艰辛的现实生活，他意识到追求自由市民的艺术创作理想，与现实生活的尖锐矛盾。正是年轻力壮大有可为的时候，舒伯特却被生活折磨得连天真幻想也消失了。事业上怀才不遇，虽有过人的音乐才华，但是始终不被当时的上流社会所认可，活着时除了在自己的家乡，几乎不为人知。他的音乐作品虽被市民阶层公众所青睐，但始终未能在当时社会获得应有的地位和荣誉。在爱情上屡遭失败，终身未娶，连唯一让他感到精神充实的朋友圈，后来也因为其成员有的出了名，有的结婚，有的思想变化了而渐渐疏远。他在写给亲友的信中，流露出内心极度的悲伤和不安：“现在已经不是我们觉得每一件事都具有青春气息的那个幸福的时候了，来代替它的，是对悲惨现实的不幸的默认，幸而我还在尽可能地用我的想象来装饰这个现实。你想想我这个人吧。灿烂的希望以化为乌有，爱情和友谊也只带给我痛苦；我的安宁时代已经过去了，我的心是痛苦的，我永远永远也不能使它恢复了”。在这种生活状态使他的性格既有顽强、积极的一面，也有忧郁、绝望的一面，这种性格和深刻的生活体验必然体现在他的作品中。他的艺术歌曲中有很多作品是表现了他对美好未来的憧憬和对自由的渴望，也有对大自然的热爱和歌颂，以及对幸福爱情的渴望和追求，如《鳟鱼》、《听，听，云雀》和《小夜曲》。也有《冬之旅》这样忧郁、痛苦、孤独和绝望的作品，包括舒伯特自己，人们之所以把《冬之旅》视为他最重要的一部艺术歌曲套曲，也正是因为它深层地展现了这位伟大作曲家对人生的思考和对生活的无奈。

舒曼则出生在一个中产阶级家庭中，童年时父亲的培养和对文学的热爱使他很早就具有很高的文学艺术修养和细腻的洞察力，很年轻时就在文学和艺术评论上绽放光芒。他的音乐美学思想和他的创作、评论活动给予同代和后辈欧洲

的作曲家以强烈影响。舒曼的创作表现出德国浪漫主义的两个特征：一是他为高尚的艺术理想而奋斗要求从现实生活中创造出有思想内容的作品，并与民间的古典的优秀传统保持紧密联系。另一方面又不能在生活中找到理想，而是沉醉在自己创造的幻想梦境里。舒曼的生活和思想，决定了他的音乐主题是写自己内在的感情和心理变化的，也是以抒情为主的，每一生活的体验对他都有艺术的反响。他那些激情而富于诗意的创作永远动人心魄。在感情上，舒曼与克拉拉的爱情和婚姻也是音乐史上的一段佳话，两人冲破封建束缚，历经 10 年最终以法律诉讼赢得幸福婚姻的做法，也充分体现出舒曼勇于抗争、坚定不屈的个性。舒曼对于克拉拉的爱情激发了他早期创作艺术歌曲的灵感，这也使他意识到自己在这种体裁方面有着卓越的才能。他在歌曲创作方面并不强调作品的结构，他认为确切的感触和丰富的想像就是一切。舒曼的艺术歌曲创作虽曾受舒伯特的影响，但在生活中因为父亲、母亲和姐姐的相继去世，一直以来收到忧郁症的困扰，使的他在思想上比舒伯特更具神经质式敏感，感情的变化更加细腻。他发展了舒伯特艺术歌曲的优秀传统但更侧重于心理状态的表现，使歌曲的表现手法更加细致灵活，但他在作品的深度、广度上从未达到舒伯特具有的自然的宏伟性和强大的生命力。在音乐创作中，他特别爱用一些复杂的节奏，富有特征的半音、经过音以及和弦外的非正规解决，使和声语言变化丰富，这在他的爱情音乐中有极为鲜明的表现。《诗人之恋》这部声乐套曲就是他声乐作品中最典型、最完整的一部作品，歌曲虽然是描述主人公从爱情到来如春天般喜悦到失恋的彷徨、苦闷的心情，以及对幸福的渴望，和振奋起来埋葬个人的痛苦，整首歌曲的音乐上，都笼罩着极温柔的色彩，结构简明、形式扼要，没有一点看来炫惑的东西。只是舒曼的声乐线条永远是美的，音乐语言具有丰富的表现力，朴素的外表后面，隐藏着炽热的感情。

[13]

4.3 艺术理念的差异

舒伯特最突出的艺术理念就是自然地表达自我追求和感受，深刻地体会思想深处的细致变化，以自身的生活和艺术体验揭示整个时代的意识形态。舒伯特最初的音乐教育来自于他父亲、哥哥以及郊区教堂合唱班的指导，他在那时接受了小提琴教育，并且学习了通奏低音的知识。舒伯特的家庭充满了音乐气息，他的音乐也洋溢着浓郁的家庭气氛——温馨、甜美，同时又有感伤、忧郁。他的音乐赏心悦耳，旋律优美，精挑细琢，充满了纯粹的美感，这一切都是与他从小在家庭四重奏中演奏的经历，以及家庭带给他的音乐感受分不开的。和莫扎特一样，舒伯特也属于自发性较强的一类作曲家，他的创作灵感犹如泉涌，总是可以一首接一首地创作。他一生都没有得到贵族的庇护，一直生活在城市阴影中，造成了他的作品虽然形式、角度多样，但整体风格都非常地统一，他的作品，即使是欢

乐的，也会透着一层淡淡的忧郁色彩。作为深受维也纳古典乐派，特别是贝多芬影响的作曲家，他的交响乐作品是古典主义风格的，但他的艺术歌曲却明显地具有浪漫主义风格。舒伯特在感情深度和抒情强度上都很像贝多芬，但他缺乏贝多芬的英雄气质以及对我情感的反思和控制，而是具有更多的浪漫主义诗人气质，具有浪漫主义的幻想特点，舒伯特生活在古典主义向浪漫主义的转变时期，他的交响乐、室内乐、钢琴奏鸣曲继承了古典主义的传统，而他的艺术歌曲和一部分钢琴作品，虽然与浪漫主义后期的作家们相比，在气质上仍保留这古典主义典雅、精致的特点，但在创作手法上却突破了古典主义的规则，开创浪漫主义的新技法。

舒曼的音乐注重思想和情感，追求技巧和艺术的统一。舒曼创立“大为同盟”，将他认为艺术修养刚上的音乐家划归与他的同盟中，例如舒伯特，舒曼非常欣赏舒伯特的作品，认为舒伯特的作品具有深刻的思想性和高尚的情操，是极具内涵的音乐。舒曼以赞誉“大卫同盟”中的作曲家和作品来批评浮华、空虚、庸俗的音乐家和作品，在他的论著中说：“音乐绝不是供人娱乐，供人在茶余饭后遗愁解闷的东西”。^[1]他主张作曲家和演奏者要通过音乐作品把自己的情感、印象和看法表达出来，用音乐的情绪去深刻地感染别人。

由于所处的社会环境和生活经历的影响，舒曼的艺术理念和创作手法中，浪漫主义的渗入已经渐渐淡化了古典主义情愫。与古典主义均衡、平稳、讲究结构和规则的特点不同，舒曼的音乐强调情感不受理性制约的表达。他认为“没有热情，就不能创作出任何真正的艺术作品”。舒曼的作品所表达的并不是单纯的欢乐或者悲伤，而是充满细腻体会的复杂感情。舒伯特的艺术歌曲更多的是以小见大的立意，通过自己的体会和人物刻画，映射艰辛、残酷的生活和黑暗、压抑的时代背景。而舒曼的艺术歌曲则注重个人的内心、性格刻画，带有浓厚的自传性质，如《诗人之恋》、《妇女的爱情与生活》等，都是带有强烈真实色彩的生活写照。在深刻抒情的同时，舒曼又以其丰富的创造力，在乐曲的旋律、节奏、和声、曲式等方面精雕细琢，为淋漓尽致的抒情提供完美的基础。正是这种相互融合的平衡成就了舒曼完美的艺术歌曲。

结 语

有人曾说：“舒曼让诗倾诉，而舒伯特则使诗歌唱”。舒伯特和舒曼作为德奥艺术歌曲的奠基人，对德奥艺术歌曲及其钢琴伴奏的发展，做出了巨大的贡献，并对后来这种艺术形式的发展和完善产生了极为深远的影响。

本文从以舒伯特的《冬之旅》和舒曼的《诗人之恋》两部作品为例，比较两位作曲家在艺术歌曲及钢琴伴奏创作手法上的异同，以此探讨两位大师在艺术歌曲钢琴伴奏处理上的艺术特点。在《冬之旅》这部作品中，舒伯特用极为优美、充满着诗人办浪漫、忧郁气质的旋律、变化丰富的和声、调式调性及独具匠心的钢琴伴奏，构成了一个多层次的融合，成就了《冬之旅》这不声乐曲极高的艺术价值。它是舒伯特全部作品中最重要的一部，是舒伯特艺术歌曲创作的精华与总结，也是他对人生和现实的认识和反思。这部作品的主要特点是：旋律紧紧跟随诗歌意境的变化而变化，使诗歌中的音乐形象和情绪都通过音乐旋律的变化有了更加充分的表达。并使用大量的变化音和经过半音，削弱大调的色彩，来增添作品悲伤、痛苦、压抑的灰暗色彩。在节奏方面，用各种节奏型来刻画音乐形象和环境，表达情绪的变化。频繁地交替使用了十六分音符、三连音和切分音等节奏形式，不仅生动地刻画了音乐环境、形象和主人公情感的不断变化，也使作品的发展层出不穷。钢琴伴奏方面，舒伯特运用各种织体手法，着重烘托和描述音乐形象和环境。

《诗人之恋》则可以说是舒曼的爱情日记，创作于舒曼的“歌曲年”，即新婚的那一年，这是作曲家将心中的激情、苦涩和甜蜜都化作音符倾吐了出来。纵观整部作品，在音乐旋律方面最大的特点就是隐性复调旋律，即多声部的大量运用。几乎所有歌曲的伴奏都是丰富的多声部音乐或者是与声乐声部完全不同的旋律走向，这使艺术歌曲的钢琴伴奏在音乐和演奏上具有非常独立的个性，犹如独奏曲一般完整而鲜明，但同时又融入进声乐中，并隐藏丰富的内涵，是音乐整体音响极为立体。在节奏型的使用和安排上最突出的特点是使用密集、快速的三十二分音符、不是很快但是流畅的十六分音符和附点等节奏型，结合不断变化的和声色彩增加歌曲音乐的推动力和流动感，同时，绝大多数情况下，在一首歌曲中使用的节奏型都比较统一。钢琴伴奏最直观的特点就是，在许多作品中，钢琴声部与声乐声部完全不一样，好像在各唱各的，又彼此联系。

对比两位作曲家其他方面的创作手法可以发现，在血多重要因素的选择上，两人既有相同之处，又各有特点。在诗歌的选择上和处理上，两人都涉及广泛，都喜欢选用充满嘲讽意味的著名诗人海涅的诗词来作曲。注重用音乐配合、增强诗歌的表现力和深化诗词意蕴。但是舒伯特在选刺伤除了名家之作，也很喜欢用

一些当时还不出名的作家的作品。舒曼则更加严格，只选择他认为最有价值的诗歌，几乎都是来自名家之手的。在音乐风格和题材方面，舒伯特及舒曼创作的许多声乐作品都是主要反映和描写爱情生活、心理感受、对美好生活的向往。而舒伯特的作品比较喜欢通过故事情节和音乐内涵，反映当时黑暗政治下，人们的生活和心理感受。舒曼则更多地表达自己内心深处的情感。舒伯特的艺术歌曲戏剧性较强，结构变换、对比较多。舒曼的则抒情性更强，但每首歌曲的结构及感情比较统一，戏剧性和冲突性都不是很强。在民族音乐元素的运用方面，舒伯特的作品表现得比较直接，而舒曼则借鉴得比较隐晦。

以上关于两位作曲家艺术歌曲及其钢琴伴奏特点的讨论，由于篇幅有限，对于很多问题的研究还不够深刻，要全面了解舒伯特、舒曼艺术歌曲钢琴伴奏的精妙之处，仅仅这些是远远不够的。笔者希望通过这篇论文，抛砖引玉，让更多的人能在演绎这两位艺术大师的艺术歌曲伴奏时，能有更深的体会和分析，从而能将两位作曲家不同的艺术魅力演绎得更加尽善尽美。